

0- 770522

*На правах рукописи*

**Иванов Дмитрий Игоревич**

**РОК-АЛЬБОМ 1980-х ГОДОВ КАК СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ:  
Ю. ШЕВЧУК «ПЛАСТУН»**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук**

Иваново – 2008

Работа выполнена в Ивановском государственном университете

**Научный руководитель –** доктор филологических наук, доцент  
**Тюленева Елена Михайловна**

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук, доцент  
**Доманский Юрий Викторович**  
Тверской государственный университет

кандидат филологических наук, доцент  
**Лакербай Дмитрий Леонидович**  
Ивановский государственный университет

**Ведущая организация:** Брянский государственный университет  
им. академика И.Г. Петровского

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000434431

Защита диссертации состоится 15 мая 2008 года в 13:00 часов на заседании диссертационного совета Д 212. 062. 04. при Ивановском государственном университете по адресу: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, д.39, ауд. 459.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ивановского государственного университета.

Автореферат разослан «7» апреля 2008 г.

Учёный секретарь диссертационного совета

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'E.M. Tyuleneva'.

Тюленева Е.М.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В истории отечественной рок-культуры можно выделить несколько этапов развития: субкультура, контркультура («героические восьмидесятые»), массовая культура. Исследователи справедливо указывают на их генетическую связь, несмотря на это очевидно, что каждая эпоха обладает специфическими чертами и играет определённую роль в развитии рок-культуры. На наш взгляд, определяющее значение в истории русского рока имеет «героическая» эпоха. Связано это с тем, что 1) в контркультурный период складывается отличная от западной, самобытная, оригинальная «классическая» версия рок-эстетики; 2) в середине 80-х годов XX века русский рок становится самостоятельным феноменом культуры, то есть приобретает особый статус и место в изменяющемся культурном пространстве; 3) в этот период рок-поэты осознают важность работы с художественным словом и создают тексты, не только ставшие «классическими» для рок-поэзии, но и вошедшие в большую литературу; 4) «героическая» эпоха во многом определила специфику перехода отечественного рока в пространство массовой культуры и особенности существования в нём; 5) в этот период музыкальный и вербальный компоненты рок-текста объединяются, что приводит к восприятию рок-произведения как особого синтетического текста.

*Актуальность и новизна* работы состоит в следующем: 1) разрабатывается новый подход к рок-произведению как синтетическому тексту; 2) определяется специфика взаимодействия субтекстуального и метатекстуального уровней рок-композиции, что выявляет скрытые механизмы смыслообразования и глубинные пласты содержания рок-текста; 3) предлагается общая модель синтетического рок-текста эпохи 1980 гг.

*Целью* работы является системное изучение цикла композиций Ю. Шевчука «Пластун» с точки зрения определения специфики рок-альбома периода «героической» эпохи русского рока (1980 годы).

Достижение поставленной цели реализуется в ходе решения следующих *задач*:

- 1) определение принципов создания рок-текста в 1980 годы и особенностей перехода культуры русского рока от субкультуры к контркультуре;
- 2) рассмотрение существующих в литературоведении подходов к изучению рок-произведения (мифологический, филологический, синтетический) и определение степени продуктивности каждого;
- 3) исследование на примере альбома Ю. Шевчука «Пластун» (1991) особенностей структуры рок-текста с учётом субтекстуального, пограничных и метатекстуального уровней произведения;
- 4) построение общей модели синтетического рок-текста «героической» эпохи (1980 гг.), отражающей синтагматический, прагматический и семантический аспекты рок-произведения.

*Степень изученности темы* можно считать достаточно высокой, но в то же время необходимо отметить, что в современном роковедении до сих пор не предпринималось попыток аналитического, системного, целостного осмысления «героической» эпохи русского рока. В целом исследователи рок-поэзии, рассматривая качественные особенности «героических восьмидесятых», как прави-

ло, обращаются к частной проблематике. Можно выделить несколько аспектов изучения «героической» эпохи русского рока: 1) *романтическая версия рок-эстетики* (Лексина-Цыдендамбаева А.В., Маркелова О.А., Милюгина Е.Г., Неганова О.Н., Нежданова Н.К., Чумакова Ю.А., Яркова А.В.); 2) *проблема автора* (Козицкая Е.А., Давыдов Д.М.); 3) *особенности циклизации* (Орлицкий Ю.Б., Доманский Ю.В., Капрусова М.Н., Петрова С.А.); 4) *логоцентрические тенденции в рок-поэзии* (Цвигун Т.В., Свиридов С.В., Шаулов С.С.); 5) *специфика отношения к «слову» в роке* (Щербенок А.В., Свиридов С.В., Шадурский В.В.); 6) *специфика взаимодействия русского рока с «большой» культурой* (Логачёва Т.Е., Ивлева Т.Г., Ступников Д.О., Прокофьев Д.С., Козицкая Е.А., Шидер М.).

В этой ситуации наиболее востребованной в современном роковедении является проблема трансформации рок-культуры на рубеже 1980 – 1990 годов на уровнях как эстетическом, так и статусном; в плане как содержания, так и формы. Рок-альбом в этом контексте может стать своеобразной моделью, демонстрирующей механизмы трансформации и способы существования рок-текста в исследуемую эпоху.

**Материалом исследования** являются рок-тексты Ю. Шевчука, А. Башлачёва, К. Кинчева, В. Цоя, созданные в «героическую» эпоху русского рока. Причём в зону авторского внимания попадают не только «словесные варианты» (вербальные компоненты субтекста), но и элементы музыкального, пограничного и метатекстуального уровней рок-композиции.

В работе использовались следующие **методы исследования**: типологический, сравнительно-исторический, метод комплексного (системного) анализа, метод контекстуального анализа, метод интертекстуального анализа.

**Научно-практическое значение** диссертации состоит в том, что полученные результаты могут быть использованы для дальнейшего изучения рок-поэзии, а также материалы диссертации могут быть полезны в вузовской практике при разработке общих и специальных курсов лекций по истории русской литературы XX века и современной литературы.

**Апробация работы**: работа на разных её этапах обсуждалась на заседаниях кафедры теории литературы и русской литературы XX века Ивановского государственного университета. Отдельные положения диссертации были представлены в виде научных докладов на конференциях и семинарах: «Потаённая литература», «Литература XX – XXI веков: автор, текст, интерпретация», «Медведевские чтения» (Иваново (ИвГУ)); «Шешуковские чтения» (Москва (МПГУ)); «Поэтика и лингвистика», «Мир романтизма» (Тверь (ТГУ)); «Дергачёвские чтения» (Екатеринбург (УГУ им. А.М. Горького)); «Взаимодействие вуза и школы в преподавании отечественной литературы» (Ярославль (ЯГПУ)).

Цели и задачи исследования определяют следующую **структуру работы**: введение, две главы, заключение и список литературы (206 наименований).



## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** определяется степень изученности темы и обосновывается актуальность исследования, формируются объект и предмет, цели и конкретные задачи работы, обозначается круг проблем, непосредственно связанных с темой диссертации.

В современном роковедении понятие «рок» разработано в трёх аспектах: 1) *формальная сторона явления* – это жесткий, четкий ритм, мощный звук; воплощение на сцене феерического, магического шоу; культура, возникшая и оформившаяся в пространстве андеграунда; 2) *содержательная сторона понятия* – это, прежде всего, слово, наполненное экзистенциальными смыслами, романтическими идеями, ярко выраженная гражданская позиция, противостояние посвящённого героя и безликой толпы; 3) *синтез формы и содержания понятия*, позволивший стать русскому року мировоззрением целого поколения, состоянием души и полем зарождения новых мифологических и мифобиографических конструкций. Третий аспект изучения является наиболее продуктивным, так как способность к синтезу – это наиболее значимая характеристика феномена рок-культуры.

Определение культуры русского рока как синтетической системы позволяет выявить специфические особенности её происхождения. Действительно, комплекс различных по своей природе элементов составляет фундамент эстетики и философии русского рока. Отечественная рок-культура вмещает в себя элементы мифологических конструкций, языческие (фольклорные) корни, христианскую традицию, эстетику западного рок-движения и принципы авторской, бардовской песни. Именно в результате синтеза столь различных элементов русская рок-культура выработала специфические, самобытные черты.

Вместе с тем в жанрово-родовом отношении рок-произведение представляет собой синтез эпических, лирических и драматических начал. Нужно иметь в виду, что понятие «песня» применяется здесь весьма условно. А потому для выработки адекватного представления о феномене «рок-поэзии» необходимо изучение взаимообусловленного проявления трёх составляющих рок-произведение начал: собственно поэтического (вербального), музыкального и пластического. Очевидно, что их взаимодействие будет определять как формально-содержательную сторону, так и способ существования «рок-текста». Соответственно, именно синтетическая природа рок-произведения должна диктовать выбор соответствующих синтезированных подходов к его изучению.

Первая глава – «**«Героическая» эпоха русского рока и проблема синтетического текста**» посвящена особенностям «вхождения» отечественной рок-культуры в «героическую» эпоху 1980 годов, а также рассмотрению существующих в литературоведении подходов к изучению рок-текста с акцентом на продуктивности синтетического подхода.

1.1. «**«Героическая» эпоха русского рока: трансформация мироощущения и специфика рок-текстов**». Существует два подхода к определению качественных особенностей рок-эстетики и культурного статуса рока. С точки зрения первого, «узкого» подхода, рок-движение – это самостоятельный, изолиро-

ванный, самодостаточный, закрытый от воздействия дальних культурных контекстов феномен, зародившийся и существовавший в пространстве культуры советского времени. При таком подходе рок-эстетика укладывается в классическую «романтическую» модель, сущность которой сводится к ярко выраженному бунту против стереотипов, сложившихся в пространстве советской цивилизации.

В рамках более широкого подхода русский рок – это оригинальная художественная надсистема, сверхъединство, «конгломерат диалогически взаимодействующих субязыков и субкультур, в совокупности описывающих отношение мира и человека во всей их сложности» (Е.А. Козицкая). В основе второго подхода лежит принцип *открытости* рок-культуры как ближним, так и дальним контекстам. Результатом осмысления «чужого» опыта является создание «рок-версий» романтической, авангардной, натуралистической и других эстетик.

На *субкультурном* этапе развития рок-андеграунд осваивает западные образцы рок-музыки и рок-текстов, воспринимая их как эталон. Следовательно, субкультурную эпоху русского рока нельзя в полной мере считать временем формирования оригинальной рок-эстетики. Это скорее эпоха *адаптации* западных рок-н-ролльных традиций к «другому» социокультурному контексту.

В *контркультурную* эпоху (1980-е годы) рок от нейтральной позиции переходит к активной борьбе за свободу и победу. Понятие свободы в сознании рок-поэтов расслаивается. С одной стороны, свобода – это экзистенциальная категория, сопряжённая с надеждой на возрождение, реабилитацию духовного потенциала личности, на преодоление эсхатологического кризиса и на обретение новых бытийных смыслов. С другой стороны – это «клишированный» лозунг, утративший сакральный смысл и превратившийся в бессмысленный штамп, стереотип. Чётко определить объект противостояния сложно, так как деструктивность рок-культуры характеризуется нелинейной направленностью, хаотичностью и спонтанностью. Деструктивный пафос, порождённый контркультурной эпохой, разрушает рок изнутри.

Структура рок-текста упрощается и доводится до плакатного схематизма. Возрастает роль афористической фразы. Она становится структурообразующим элементом рок-текста. Многократно повторяющееся слово или сочетание слов превращается в заклинание, в сакрализованное сочетание знаков. Стержневой элемент текста (отдельное слово или фраза) – это своеобразный код, вписываемый в сознание слушателя.

Рок-поэты работают с фонетическим уровнем текста. На первый план выводится звуковая какофония «скрежета», «крика», ассоциативно связанная: а) с неизбежным обновлением мира; б) с утверждением особого статуса поэта-героя.

Зимствуя форму советской песни, рок-поэты по-разному трансформируют её содержание. С одной стороны, она становится объектом пародии, штампы переговариваются, доводятся до абсурда, гротеска. С другой – очевидно типологическое сходство рок-музыки с советскими революционными песнями, гимнический пафос рок-культуры оказывает прямое воздействие на стиль рок-текстов. К основе текста (афористической фразе) примыкают глагольные элементы, усиливающие гипнотические свойства рок-композиции и превращающие

структуру стиха в последовательность действий. Рождается очищенный от полутонов и двусмысленностей динамически-экспрессивный язык рок-поэзии.

Возникшие противоречия приводят к кризису и переходу рок-культуры от контркультурной модели к массовому искусству. Можно выделить две объективные причины нестабильности культурного статуса русского рока в эпоху «героических восьмидесятых»: 1) рок, воскрешая фольклорные, христианские и другие традиции, стремится стать искусством для народа, голосом и совестью поколения. Рок-поэты обращаются к «животрепещущим» темам общественно-политической жизни страны. Актуальность рассматриваемых проблем и общедоступность рока приводят к *популяризации* рок-культуры; 2) рок-культура становится частью шоу-бизнеса, *коммерциализируется*.

**1.2. «Проблема целостного изучения рок-произведений и синтетический подход к рок-тексту».** В современном отечественном роковедении вопрос о поиске наиболее продуктивного подхода к изучению рок-культуры является дискуссионным. Можно выделить три основных подхода к изучению рок-текста: *мифологический, филологический и синтетический*.

При использовании *мифологического* подхода субкультурная и контркультурная эпохи русского рока рассматриваются как комплекс мифологических конструкций, каждая из которых функционирует на определённом уровне рок-культуры. Важным является то, что исследователи, двигаясь от мифа к мифу, постепенно уходят от анализа структуры и художественных особенностей рок-произведения, подменяя их социологическими изысканиями. В этом случае трансформации, происходящие в структуре рок-текста, превращаются в иллюстрацию социально-политических процессов. Если в начале 1980 годов понимание рока как образа жизни, своеобразного мироощущения воспринималось как знак причастности к особому, «другому» миру свободного творчества, то в конце 1980 – начале 1990 годов, в контексте социально-политических преобразований (теперь не от кого уходить, не с чем бороться), оно трансформируется в ощущение истощенности, завершенности. Рок-поэты не могут преодолеть мифы, которые сами создали.

Следуя логике сторонников мифологического подхода, необходимо принять на веру утверждение, что рок-культура – явление завершившееся, исчерпавшее себя, прекратившее своё существование в начале 1990 годов. Это утверждение вызывает серьёзные сомнения.

Сторонники *филологического* подхода настаивают на том, что рок-текст может быть адекватно проанализирован методами классической филологии, активно применяемыми при изучении непесенной поэзии. Однако в науке этот подход принимается не всеми исследователями, так как он содержит некоторые недостатки. Чаще всего его сторонников упрекают в «забывчивости»: «Филологический подход к рок-текстам страдает одним очевидным недостатком: для того, чтобы он оказался возможен, мы должны забыть, что имеем дело с песней» (А.В. Щербенок). Другой отрицательной чертой филологического подхода является то, что с его помощью трудно описать эволюцию отечественной рок-культуры, так как он обращается только к поэтическому уровню рок-композиции. Соответственно, за рамками исследования остаются другие значи-

мые элементы, без учёта которых невозможно объективно анализировать как рок-поэзию, так и рок-культуру в целом.

На наш взгляд, подход к рок-произведению как к разновидности синтетического текста является наиболее продуктивным. При использовании этого подхода в зону исследовательского внимания попадает не только семантический, но и синтагматический и прагматический аспекты текста. Это, в свою очередь, создаёт возможность для проведения более точного и глубокого анализа конкретного рок-произведения. *Синтетический* подход позволяет определить особенности «ускользающего объекта исследования» и конкретизировать, прояснить значение «противоречивого» термина *рок-поэзия* (к первой части «рок-» относятся музыкальный, пограничные и метатекстуальные уровни, а ко второй «поэзия» собственно поэтический (вербальный) компонент рок-произведения).

Кроме того, *синтетический* подход позволяет определить структуру рок-текста. Он состоит из трёх уровней: субтекстуального, пограничного, метатекстуального.

*Субтекстуальный* уровень в свою очередь включает два компонента: а) *вербальный* (поэтический) компонент субтекста; б) *музыкальный* компонент субтекста (аранжировка, мелодика, особенности вокала). Укажем, что они являются конститутивными, обязательными элементами рок-произведения.

*Пограничный* уровень также состоит из двух компонентов: а) *пластический* (мимика, пластика (особенности поведения рок-музыкантов на сцене)); б) *театрально-феерический* (декорации, свет, костюмы музыкантов, различные специальные эффекты). Если говорить об обязательности – необязательности включения этих элементов в структуру синтетического рок-текста, то *пластический* ряд обладает более высокой степенью обязательности.

*Метатекстуальный* уровень чаще всего представлен аудио-альбомом и его разновидностями. В эпоху «героических восьмидесятых» рок-поэты создают рок-альбомы с помощью традиционных способов циклизации. Необходимо отметить, что на закате «героической» эпохи начинается процесс усложнения метатекстуального уровня рок-композиции. На современном этапе развития к аудио-альбому примыкают видеоклипы (сюжетные, портретные, сюжетно-портретные, записи концертных выступлений рок-музыкантов с элементами видео монтажа и т.д.), фильмы о русском роке и Интернет-ресурсы (сайты рок-групп).

Итак, синтетический рок-текст – это система, все элементы синтетического текста взаимосвязаны и взаимодействуют друг с другом. Причём корреляция элементов наблюдается как внутри каждого отдельного уровня, так и между уровнями.

**1.3. «Синтетическая модель рок-текста: структура и взаимоотношение компонентов».** Переход рока от *субкультурной* модели к *контркультуре* закономерно приводит к трансформации принципов рок-эстетики. Сущность этих изменений сводится к переосмыслению функции поэтического компонента в пространстве синтетического рок-текста. Слово рока в эпоху «героических восьмидесятых» – это не только способ самовыражения, но и основной инструмент, с помощью которого рок-поэт может передать свои мысли, идеи, чувства.

Это приводит к тому, что рок-поэты постепенно уходят от частной проблематики (центральной для субкультурной эпохи русского рока) и обращаются к абстрактным экзистенциальным темам. Причиной такой переориентации является специфика общей атмосферы конца 1980 годов (имеется в виду социально-политический кризис). В этой ситуации вербальный субтекст насыщается элементами лозунгового типа, содержащими призыв к борьбе.

В это время в творчестве рок-музыкантов появляются трагические, эсхатологические мотивы, актуализация которых, в свою очередь, превращает авторов рок-текстов в гражданских поэтов, несущих слово правды, истины. Необходимо указать на тот факт, что практически все рок-поэты воспринимают эту эпоху как кризисную, поэтому постепенно формируется комплекс общих мотивов: мотив самоопределения личности и своего поколения; мотив пути, выбора верной дороги; мотив непрекращающейся войны.

Таким образом, вербальный компонент субтекста рок-композиции в эпоху «героических восьмидесятых» – это не совокупность разнородных образов-символов, а система, обладающая чёткой структурой, которая подчинена главной идее текста.

Следует отметить, что вербальный компонент субтекста не просто становится более значимым, он занимает центральное положение в пространстве синтетического рок-текста (свойства текста определяют, программируют и поведение рок-музыкантов на сцене, и особенности её оформления, и наличие / отсутствие специальных эффектов). Такое положение поэтического компонента определяется восприятием слова в качестве основного инструмента создания смысла.

Вынесение в центр вербального компонента субтекста – это фундамент синтетической модели рок-композиции 1980 гг. В данном контексте поэтический компонент наделяется магнетическими свойствами. Он притягивает к себе элементы других уровней, во многом определяя их свойства и специфику функционирования в пространстве синтетического рок-текста. Суть этого притяжения состоит в особом семантическом взаимодействии центрального и периферийных элементов рок-композиции.

Рассматривая взаимодействие вербального и музыкального компонентов субтекста, можно выделить две основные формы корреляций.

*Ритмическая* корреляция основана на сходстве поэтического и музыкального ритма (чередование ударных и безударных слогов (вербальный компонент) и чередование сильных и слабых долей в такте, повторение самих тактов (музыкальный компонент)).

*Семантическая* корреляция определяет степень смыслового взаимодействия вербального и музыкального компонентов субтекста. Музыкальный ряд необходим вербальному компоненту, так как он способен корректировать, уточнять общую семантику рок-композиции. Дело в том, что музыка – это катализатор, она обладает разразительным эффектом, что делает вербальный компонент субтекста более доступным для понимания.

Если говорить о метатекстуальном уровне рок-композиции, то в рамках синтетической модели важную роль играет аудио-альбом, так как в конце 1980 годов альбомная форма существования русского рока получила широкое рас-

пространение. Укажем, что при создании рок-альбома в это время рок-поэты используют традиционные методы циклизации. Это обязательное условие, его соблюдение является основным при определении степени взаимодействия метатекста (альбома) и вербального компонента рок-композиции.

Необходимо отметить, что в эпоху «героических восьмидесятых» к синтетической модели обращаются практически все рок-поэты (В. Цой, К. Кинчев, В. Бутусов, Ю. Шевчук, Д. Ревякин, А. Григорян, В. Шахрин), поэтому на примере анализа одной рок-композиции можно показать общие тенденции развития русского рока конца 1980 годов.

Во второй главе «Синтетическая модель рок-композиции: “Пластун” группы “ДДТ”» анализируется синтетический текст рок-произведения конца 1980 годов – альбом Ю. Шевчука «Пластун» – в контексте «героической» эпохи русского рока.

**2.1. «“Пластун”: заглавие альбома и “центральный” текст».** В рамках синтетической модели анализ рок-произведения следует начинать с рассмотрения содержательных и структурных особенностей заглавия рок-текста. Дело в том, что заглавие – это семантически значимая часть рок-композиции, генетически связанная с основным текстом.

Заглавие «Пластун» обладает сложной, многослойной семантикой, это своеобразный шифр. Автор создаёт его путём синтеза различных представлений, укоренённых в сознании человека. Отметим, что они являются общими, так как вписаны в контексты отечественной истории и русской литературы XIX–XX веков. Вместе с тем рок-поэт не просто использует потенциал культурных кодов, построенных на основе категорий и архетипов национальной культуры, он их переосмысливает, перерабатывает.

Заглавие анализируемой рок-композиции состоит из нескольких смысловых блоков.

*Первый семантический блок.* Уже в заглавии рок-композиции автор выделяет несколько основных качеств «нового» человека эпохи. Важно, что Ю. Шевчук переосмысливает выведенный образ, поэтому некоторые частные семы общего значения лексического элемента «пластун» могут интерпретироваться по-разному. В зону авторского внимания попадают три семы: 1) «пехотный»; 2) «сторожевой»; 3) «разведывательный». Каждая из представленных сем содержит в себе комплекс характеристик «обновленного» человека.

*Сема «пехотный».* Ю. Шевчук использует её для определения статуса человека в пространстве советского государства. В его интерпретации «пехотный» – значит непривилегированный, обычный, рядовой. Акцентируя эти значения, автор подчёркивает, что основным качеством человека является «обычность». Одновременно с этим сема «пехотный» указывает на то, что перед нами не просто человек, а солдат (пехотинец). Солдат – это человек, обязанный беспрекословно выполнять приказы командира. Через сему «пехотный» автор стремится показать, что основные свойства человека – это обычность, незначительность, ничтожность, зависимость и несамостоятельность.

*Сема «сторожевой».* По мысли Ю. Шевчука, в современных условиях лексический элемент *сторожевой* наполняется новым содержанием. Это происхо-



дит из-за того, что изменяется сознание человека. В этом контексте *сторожить* значит охранять, но при этом непонятно, что и от кого. Исконные смыслы нейтрализуются: «совершение подвига» – это бессмысленная функция, которую человек-солдат выполняет бездумно, автоматически. Аксиоматическая обязанность каждого советского гражданина – быть «героем» – деформируется: героизм состоит в том, чтобы беспрекословно выполнять приказы и быть копией другого. Всё это приводит к тому, что символическое действие (защита границ, исполнение священного долга) наполняется деструктивной энергетикой, постепенно превращаясь в иллюзию. Советский человек находится в состоянии летаргического сна. Он не способен отличить правду от лжи, героизм от абсурда.

*Сема «разведывательный».* Рок-поэт рассматривает сему в двух аспектах: 1) трансформация в пространстве советского дискурса образа героя-разведчика; 2) изменение семантики глагола «разведывать». В современных условиях символическое содержание образа дискредитируется. Отметим, что автор обращается к нему не случайно, этот образ является ключевым для понимания положения человека. Разведчик не символ героического начала, а состояние и форма существования советского человека. Семантика образа сужается, конкретизируется: разведчик – это тот, кто вынужден *скрываться, прятаться*. А с точки зрения романтического сознания активные и пассивные действия противопоставляются. Важно то, что для автора пассивное действие собственно действием не является.

Автор акцентирует внимание на двойственности положения советского человека. С одной стороны, он вынужден уходить из-под надзора власти, а это практически невозможно, так как сознание ей полностью подчинено. С другой – человек «избегает» самого себя, прячется от правды.

*Второй семантический блок.* В его основе лежит выражение *ползть по-пластунски* («ползть по-пластунски – ползти на локтях, не отрываясь от земли»). Оно также трактуется автором двояко. В зону авторского внимания попадают такие семантические элементы, как *ползти* и *не отрываясь от земли*. Поэт переосмысливает их значение. В его понимании это не просто конкретное действие и его характеристика, это метафора, которая отражает качественные особенности положения советского человека. Глагольный элемент *ползти* – это единственно возможная форма существования советского сознания. *Ползти* в этом контексте – значит создавать видимость движения. Это действие сомнительно и иллюзорно. Важно, что оно является не только формой существования, но и главной чертой характера человека. Сема *не отрываясь от земли* усиливает деструктивные свойства глагола *ползти*, так как она указывает на постоянность, неизменность, аксиоматичность такого положения.

Для рок-поэта важно, что выражение *ползть по-пластунски* связано с семантикой войны. Ю. Шевчук, актуализируя мотив войны через образ казака-пластуна, пытается показать, что сознание современного человека зарождается в особом военизированном пространстве и существует по его законам.

Важно то, что Ю. Шевчук, создавая альбом «Пластун», озаглавливает его по одной из композиций (одноимённая композиция стоит в альбоме под вторым номером). Поэт обращает внимание на тот факт, что этот образ является ключе-

вым для понимания концепции альбома.

Композиция №2 занимает особое положение. Это *общая формула альбома*, так как в ней сконцентрированы основные циклообразующие мотивы. Из анализа заглавия понятно, что *Пластун* – это новый, особый тип человеческого сознания, сформировавшийся в условиях непрекращающейся войны и тотального контроля государства. Основными (и для композиции, и для всего альбома) являются: а) мотив судьбы поэта; б) мотив трансформации личности; в) мотив войны. Необходимо отметить, что представленные мотивы существуют не обособленно, а взаимодействуют друг с другом.

Соответственно, альбом «Пластун» – это «развёрнутая» композиция №2. Остальные песни, включённые в него, это частные реализации определённого аспекта авторской концепции. Необходимым условием введения в текст альбома той или иной композиции является ситуация актуализации одного или нескольких мотивов, заложенных в песне «Пластун». Отметим, что она не просто стоит в сильной позиции, она является *главной*. Другие песни ей подчинены, они соотносятся с ней как элемент и целое, как частное и общее.

Система рок-альбома «Пластун» состоит из трёх основных уровней: 1) *главная* песня (общая формула альбома); 2) композиции, стоящие в сильных позициях; 3) композиции, стоящие в относительно слабых позициях. Первый уровень обладает самой высокой степенью самостоятельности. Укажем, что из элементов низших уровней складываются более сложные уровни. Элементы второго и третьего уровней, взаимодействуя друг с другом, объединяются в подсистемы, так как связаны общей системой мотивов, тем, проблем и образов.

**2.2. «“Дороги”: миф о последнем поэте».** В песне «Дороги» Ю. Шевчук пытается определить место и роль поэта в современном мире и делает это путём проецирования судьбы А. Башлачёва на собственную судьбу. Автор проводит своеобразную границу между временем, когда поэт-Башлачёв был жив и тем, что осталось после его гибели. Отсюда в тексте появляется мотив разорванного пути и неопределённого пространства. Трагическая смерть А. Башлачёва понимается Ю. Шевчуком двояко. С одной стороны, самоубийство поэта – это знак окончания «классической» эпохи русского рока, с другой – это начало неизбежной трансформации поэтического сознания и, соответственно, нового этапа развития отечественной рок-культуры.

Сознание лирического героя Ю. Шевчука «разорвано». Одна часть стремится вернуться в *прошлое*, другая пытается найти себя в *настоящем*. Принципиальным для автора является вопрос: «А я где?..», который дважды повторяется в тексте. Отметим, что вопрос, направленный на выяснение местоположения субъекта, может интерпретироваться иначе: *а я кто?..* До конца остаётся непонятным, каков статус лирического субъекта. Кто он – поэт, человек, герой или холуй.

На задний план музыкального ряда автор помещает вторую гитару, которая воспроизводит перезвон «русских колокольчиков» А. Башлачёва. Это постепенно исчезающие, растворяющиеся, тонущие в *водовороте-амуте* шаги уходящей романтической эпохи. Ю. Шевчук формально заканчивает музыкальный компонент субтекста после лексического элемента *из десяти*, оставляя определение



холой за рамками пространства «плачущих» колокольчиков. Автору необходимо подчеркнуть, что *прошлое* потеряно не только для него, но и для других девяти поэтов, которые остались жить в *настоящем*.

**2.3. «Микроцикл «Дороги», «Предчувствие гражданской войны», «Ветры»: трансформация романтического конфликта».** Для создания трилогии («Дороги», «Предчувствие гражданской войны», «Ветры») в рамках альбома «Пластун» Ю. Шевчук использует принципы диалогизма и нарративности. Каждый последующий текст продолжает предыдущий. Отношения семантического дополнения основаны на «повторе в пределах цикла тех или иных лексем и, шире, тех или иных сем» (Ю.В. Доманский), что указывает на пересечение и развитие общих мотивов.

Композиция «Предчувствие гражданской войны» стоит в относительно слабой позиции. В ней развиваются мотивы, заложенные в песне «Дороги», а именно: 1) трансформация образа поэта-героя (его статуса и места в *настоящем*); 2) бесцельность и безрезультатность романтического бунта. Поэт-человек находит своё место в *настоящем*, в пространстве гражданской войны. При этом свойства *настоящего* определяются через развитие таких образов, как *крыло, облака, небо* и мотивов *одинокчества, утраты веры, надежды*, заявленных в песне «Дороги».

В ситуации осознания несостоятельности романтического языка Ю. Шевчук находит новый универсальный язык — музыку: если мысль нельзя адекватно выразить словами-штампами, то язык музыки снимет возникшие противоречия. Ю. Шевчук воспринимает этот язык как метафорический резервуар невысказанных смыслов. Поэта привлекает разрушение границ между *однозначностью* и *многозначностью*, которое можно продемонстрировать не только на вербальном уровне, но и на уровне музыкальном. Для поэта это является определяющим фактором, так как у нет готовых ответов и определений. Музыкальное слово (такт), предложение (фраза), несколько предложений (период) обладают необходимым объёмом. Во второй части третьего блока сконцентрированы все смыслы, которые активизируются в тексте, и противоречивое, парадоксальное положение человека-пластуна в пространстве настоящего, и неопределённость его *будущего*.

Четвёртая композиция «Ветры» также может рассматриваться как элемент резюмирующий, завершающий микроцикл. Именно поэтому она стоит в сильной позиции.

Поэт обращается к реальным историческим событиям, к *настоящему*, к войне в Афганистане. Важным является то, что песня написана в конце 1988 года, афганская война всё ещё продолжается, но её абсурдность и ненужность становятся очевидными.

В этом контексте каждая песня, входящая в микроцикл, может быть рассмотрена как своеобразный этап деромантизации поэтического конфликта. Эти этапы можно определить так: 1) «Дороги» — трагическое осознание поэтом бесцельности романтического бунта (потеря цели). Поэт хочет вернуться в *прошлое*, пытается реабилитировать дискредитированные идеалы; 2) «Предчувствие гражданской войны» — поэт хочет найти своё место в на-

стоящем, поэтому уходит от абстрактного противостояния миру, заменяя его социально-политическим протестом; 3) «Ветры» – это заключительная стадия «опредмечивания» романтического конфликта. Важно то, что поэт обращается к реальной войне, которая существует здесь и сейчас. Логическая цепочка (от абстрактного к конкретному) замыкается. Поэт – человек – солдат обретает чёткую цель. Он должен быть рядом с теми, кто находится внутри афганской трагедии. Должен писать и петь для них.

Дискредитированный романтический язык в сознании автора становится частью подавляющей человека-пластуна системы, поэтому Ю. Шевчук стремится найти новый адекватный способ выражения. Важно, что ситуация поиска активизируется как на вербальном, так и на музыкальном уровнях рок-композиции. Ю. Шевчук находит два способа: *молчание* (вербальный компонент) и *молитва-плач* (музыкальный компонент). Интересно то, что в данном случае доминирующее положение занимает второй вариант. *Молчание* отождествляется с *молитвой*, *плачем*, они являются формами *молчания*. Вербальное, отражаясь в музыкальном, обретает новое и активизирует забытое звучание слова. Таким образом, музыкальный компонент выступает в роли инструмента вербализации.

2.4. ««Победа» / беда: нейтрализация оппозиций». Пятая песня «Победа» занимает в пространстве альбома особое положение. Она выполняет функцию композиционно-семантической связки, так как одновременно резюмирует, «закрывает» первый микроцикл и открывает второй.

Ю. Шевчук в песне «Победа» подводит своеобразный итог. В центр текста ставятся основные для романтического мироощущения категории *победа* (финальная цель, результат), *война* (единственно возможный способ существования героя-поэта и простого человека в мире). Ю. Шевчук констатирует абсурдность романтического бунта и человеческой войны. В этом состоит резюмирующая функция четвертой композиции.

Ю. Шевчук прямо говорит о том, что *победа* и *беда* – это одно. Автор показывает ситуацию расслоения центральной категории. Абстрактная *победа* исчезает, остаётся *беда-победа*, которую Ю. Шевчук называет *бедой*. Важно, что процесс отождествления проявляется как на вербальном, так и на музыкальном уровнях рок-композиции.

Важно, что Ю. Шевчук использует неканоническую минорную тональность: минорный аккорд имеет мажорную надстройку. Таким образом, осуществляется трансформация ведущей оппозиции (*победа* / *беда* = мажор / минор) на музыкальном уровне, с последующей нейтрализацией оппозиции и даже отождествлением её полюсов. Через трансформацию «ведущего» аккорда автор раскрывает специфику двух взаимообусловленных состояний: *мира* и *человека в мире*. Минорная основа аккорда метафорически определяет постоянное, неизменное состояние мира, *прошлое* и *настоящее* совмещаются, сливаются, а *будущее* предопределено. Минорная трагическая тональность настраивает слушателя на то, что единственное состояние мира – это непрекращающаяся, абсурдная война, в которой нет победителей.

Особенности *состояния человека в мире* определяются через вкрапления мажорной тональности в минорную. Мажор здесь, с одной стороны, вводит гим-

ническую атмосферу советского государства, с другой – символизирует воинствующее, романтическое, героическое начало. Музыкально оформленный «мажорный романтический бунт» в версии Ю. Шевчука представляется как некий бессельный, абсурдный, деструктивный акт, становящийся источником разжигания бесконечной войны, разрушающий гармонию не только мира, но и самого человека. Миноро-мажорный герой, стремящийся разрушить систему, парадоксально является её частью.

**2.5. «Микроцикл “Перестроище”, “Змей Петров”: травестирование романтического бунта».** Утверждая, что *беда* заполняет пространство *настоящего*, автор связывает песню «Победа» с шестой («Перестроище») и седьмой («Змей Петров») композициями. Они объединены в микроцикл. «Перестроище» – это *беда*. «Змей Петров» – это новый тип человеческого сознания, порождённый пространством *беда-настоящего*.

Шестая композиция «Перестроище» стоит в сильной позиции, так как открывает второй микроцикл (дилогию). В ней автор рассматривает социально-политические условия, в которых вынужден жить-выживать человек. Поэт подчёркивает неустойчивость, нестабильность *нервной* эпохи «перестройки». Ему точно известно, кто *получит галстук*, а кто *петлю*.

В тексте возникает фарсовая ситуация. Власть использует одни и те же понятия (*поиск правды, истинный путь, великая истина, народный вождь, патриотизм, гласность, священный долг, злоеший лик врага*) для достижения кардинально противоположных целей («*уничтожение человека как личности*» (эпоха тоталитаризма), «*иллюзия духовного освобождения человека*» (эпоха перестройки)).

Важно, что в песне «Перестроище» с помощью музыкального компонента субтекста автор показывает, что *настоящее* – это *идеальное* пространство для функционирования и развития системы. В этом контексте песня «Перестроище» является своеобразным кульминационным центром альбома. Ю. Шевчук, опираясь на музыкальный компонент субтекста, выделяет свойства системы (*герметичность, гипнотичность*) и определяет её основную функцию (*растворение, уничтожение личности*).

Ситуация неразрешимого в рамках этой композиции парадокса воплощается и на *пластическом* (пограничном) уровне. Элементы второго пограничного уровня рок-композиции – это своеобразные инструменты, с помощью которых Ю. Шевчук пытается создать на сцене универсальную, общую схему *смены состояний человека-пластуна*.

Седьмая композиция «Змей Петров» стоит в сильной позиции, так как закрывает второй микроцикл. *Змей Петров* – это особый тип *человека-пластуна*, он «*впитывается*» в себя свойства *Перестроища-змея*. *Змей Петров* в пространстве *настоящего* лишён возможности говорить на человеческом языке, так как он забыт, утрачен. «Исчезновение» языка закономерно приводит к неадекватной оценке происходящего. *Змей Петров* утрачивает не только способность говорить, но и самостоятельно мыслить, чувствовать, оценивать – сознание человека «спит».

По мысли Ю. Шевчука, романтическое сознание в пространстве *настоящего*

нейтрализовано. Нейтрализация центральной для текста оппозиции (*летать* – *ползать*) проходит в два этапа: 1) дестабилизация содержания частных оппозиций (птица / змея; полёт / падение; бунт / смирение; небо / земля); 2) дискредитация, овеществление мотива романтического сумасшествия (оно является нормой).

Ситуация нейтрализации романтического, героического начала, обозначенная на уровне вербального компонента субтекста, в полном объёме реализуется на уровне музыкального компонента. В данном контексте речь идёт о перевоплощении-мутации башлачёвского *Ванюши* в *пластуна-Змея Петрова*. Выбор именно этого героя для Ю. Шевчука закономерен, так как *Ванюша* – это романтический герой с «больной» русской душой, символ «классической» эпохи рока. Ю. Шевчук показывает процесс постепенного перевоплощения героя в *пластуна*. В результате *Ванюша-Змей Петров* лишается самостоятельности, забывает своё имя и постепенно перестаёт существовать.

**2.6. «Актриса Весна»: водоворот времени и проблема выхода.** Закрывающая альбом (восьмая) композиция «Актриса Весна» стоит в сильной позиции. Здесь автор поднимает вопрос о возможности / невозможности духовного возрождения человека в пространстве *настоящего*.

*Актриса Весна* – это одновременно указание и на возможное духовное возрождение человека-пластуна, и на сомнительность этого процесса. Язык природного, естественного обновления-возрождения забыт, потерян. Его место занимает комплекс сомнительных театральных жестов, масок, декораций, создающих иллюзию возрождения.

Особое внимание необходимо обратить на образ *Солнце-генсек*. Он, как и *Актриса Весна*, наделён негативной, деструктивной семантикой. В пространстве *настоящего* символическое значение образа ставится под сомнение. *Солнце*, как символ возрождения, счастья, творческого подъёма в мире простых людей не существует. Оно отождествляется с *Перестроищем-змеем*. На это указывает примыкающий к нему компонент *генсек*. *Солнце-генсек* – это символ безраздельной власти, контроля и подавления человека.

Важной является ситуация семантического взаимодействия вербального и музыкального компонентов. Связь воплощается на следующих уровнях музыкального компонента: а) общая тональность; б) специфика организации элементов музыкального ряда; в) особенности ритмического рисунка.

С помощью музыкального компонента Ю. Шевчуку удаётся воспроизвести механизмы биологических и психологических ритмов человека-пластуна. Каждое повторение «диалогической», «циклической» модели (“G” (соль) + “C” (до)) – это шаг к очередному *перевёртышу-фантому*. Пластун маршем идёт (стоит на месте) по дороге, которой нет, в антиутопический рай-пустоту.

**2.7. «Пластун»: субтекстуальный и метатекстуальный уровни.** Рассмотрев метатекстуальный уровень композиции «Пластун», мы выяснили следующее: 1) совпадение заглавий рок-альбома и главной песни определяет особенности их взаимодействия; 2) мотивы, зашифрованные в названии центральной песни, пронизывают весь альбом. Общими являются следующими мотивы: а) трансформации поэтического сознания (поэт-герой превращается в поэта-

человека); б) войны (афганской, гражданской, войны власти со своим народом, войны как особого состояния мира); в) появления *человека-пластуна*; г) возможности / невозможности духовного возрождения человека. Всё это свидетельствует о том, что композиция «Пластун» и песни, входящие в пространство одноимённого альбома, соотносятся как общее (песня-формула «Пластун») и частное (композиции, раскрывающие, уточняющие содержание общей формулы).

Поскольку центральная композиция-формула «Пластун» и элементы метатекстуального уровня (рок-альбома) соотносятся как общее и частное, то пограничный театрально-феерический уровень связан не только с *главной* композицией, но и с каждой частной песней (одни и те же декорации, свет, имидж рок-музыканта могут быть использованы при создании синтетического текста любой композиции, включённой в метатекстуальный уровень).

При рассмотрении рок-композиции как синтетического текста к заголовку вербального компонента субтекста примыкают элементы пограничного театрально-феерического уровня. В рамках синтетической модели элементы театрально-феерического уровня могут заменять заголовок вербального компонента субтекста. Ситуация замены возможна по двум причинам: 1) они, как и заголовок вербального компонента субтекста, появляются до основного текста рок-композиции; 2) они образуют систему, каждый из элементов которой актуализирует и раскрывает определённую сему общего содержания заглавия вербального компонента субтекста. Таким образом, декорации, свет, имидж рок-музыканта, взаимодействуя с заглавием вербального компонента, объединяются в *заголовочный комплекс*. Он состоит из следующих элементов: декорации (плакат-карта боевых действий); имидж рок-музыканта (наличие / отсутствие специального костюма, грима); свет (*серый* цвет – символ подчинения системе; *чёрный* цвет – символ бесконечной войны; *белый* цвет – символ тотального безумия).

Таким образом, музыкальный компонент субтекста, пограничные и метатекстуальные уровни рок-композиции – это чётко выстроенная система, в которой нет случайных элементов. Важно, что каждый из них в определённой степени, сохраняя самостоятельность, является частью целого (элементы генетически связаны друг с другом). При этом они корректируют, дополняют содержание не только элементов своего уровня, но и стержневого вербального компонента субтекста, который обладает магнетическими свойствами. В результате образуется синтетический рок-текст.

В «**Заключении**» подводятся итоги работы и намечаются перспективы дальнейшего изучения рок-поэзии как особого синтетического текста.

**Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:**

1. *Иванов Д.И.* Понятие русского рока и фольклорная традиция // Вестник ИГЭУ. Приложение: Актуальные проблемы и социально-гуманитарные знания. Иваново, 2007. 0,7 п.л.
2. *Иванов Д.И.* Современная литература в социокультурном контексте: проблемы актуализации, исследования и преподавания // Федеральная итоговая научно-техническая конференция «Всероссийского конкурса на лучшие научные работы студентов по естественным, техническим наукам (в области высоких технологий) и инновационным научно-образовательным проектам». Материалы итоговой конференции. М., 2004. 0,1 п.л.
3. *Иванов Д.И.* «Женская субстанция» в текстовом пространстве А. Башлачёва: (Материалы к уроку-лекции в XI классе) // Культурологический подход к преподаванию литературы в современной школе: Материалы IV Всероссийской научно-методической конференции памяти В.П. Медведова. Иваново, 2005. 0,5 п.л.
4. *Иванов Д.И.* А. Башлачёв. «Грибоедовский вальс» (опыт анализа поэтического текста) // Филологические штудии: Сборник научных трудов. Вып. 9. Иваново, 2005. 0,9 п.л.
5. *Иванов Д.И.* Александр Башлачёв. Жизнь и смерть поэта // Современная литература в школе: Сборник научно-методических материалов и разработок. Вып. 1. Иваново, 2005. 0,6 п.л.
6. *Иванов Д.И.* А. Башлачёв «Все от винта»: К проблеме анализа художественного текста // Филологические штудии: Сборник научных трудов. Вып. 10. Иваново, 2006. 0,9 п.л.
7. *Иванов Д.И.* Мифобиографические структуры в поэтике текстов А. Башлачёва и Б. Гребенщикова // Взаимодействие вуза и школы в преподавании отечественной литературы: Материалы межрегиональной научно-практической конференции. Ярославль, 2006. 0,5 п.л.
8. *Иванов Д.И.* Особенности семантики образа-символа «мать» в русской рок-поэзии // Поэтика и лингвистика: Материалы международной научной конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения Р.Р. Гельгардта. 16-19 октября 2006 г. Тверь, 2006. 0,1 п.л.
9. *Иванов Д.И.* Опыт сопоставительного анализа синтетических поэтических текстов А. Башлачёва, Б. Гребенщикова, Е. Летова, К. Кинчева (материалы к спецкурсу по изучению русской рок-поэзии в 11 классе) // Медведевские чтения – 2006: Проблемы школьного и вузовского анализа литературного произведения в жанрово-родовом аспекте: теория, содержание, технологии: Сборник научно-методических статей. Иваново, 2006. 1 п.л.
10. *Иванов Д.И.* Поэтика сна в романтической лирике А. Башлачёва (предварительные замечания) // Дергачёвские чтения – 2006: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы международной научной конференции. Екатеринбург, 2007. 0,6 п.л.
11. *Иванов Д.И.* Поэзия А. Башлачева: синтез классики, андеграунда и элементов стилистики постмодернизма // Потаённая литература. Исследо-

- ния и материалы. Вып. 5. М., 2006. 0,9 п.л.
12. *Иванов Д.И.* Особенности формирования эстетических принципов отечественной рок-культуры (предварительные замечания) // Мир романтизма: Материалы международной научной конференции, посвящённой 45-летию научной деятельности профессора И.В. Карташовой. Тверь, 24-27 мая 2006 г. Тверь, 2006. 0,7 п.л.
13. *Иванов Д.И.* «Героическая» эпоха русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Вып. 9. Тверь-Екатеринбург, 2007. 0,8 п.л.
14. *Иванов Д.И.* Отечественная рок-культура: специфика, проблемы, пути изучения // Современная литература в школе: Сборник научно-методических материалов и разработок. Вып. 2. Иваново, 2007. 1,1 п.л.

**Иванов Дмитрий Игоревич**

**РОК-АЛЬБОМ 1980-х ГОДОВ КАК СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ:  
Ю. ШЕВЧУК «ПЛАСТУН»**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

Подписано в печать 06.04.2008 г.  
Формат 60 x 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага писчая. Печать плоская.  
Усл. печ. л. 1,16. Уч.-изд. л. 1,0. Тираж 100 экз.

Издательство «Ивановский государственный университет»

✉ 153025 Иваново, ул. Ермака, 39

☎ (4932) 35-63-81 E-mail: [publisher@ivanovo.ac.ru](mailto:publisher@ivanovo.ac.ru)









